

## L'altalena: un gioco, un rito, una festa

L'altalena è sicuramente uno dei giochi più antichi, data la semplicità del suo apparato: si può giocare in due, mettendosi ciascuno alle estremità di un'asse posta in bilico sopra un appoggio fisso, che si fa alternativamente andare in su e in giù con la spinta del proprio corpo; o ci si può dondolare da soli, sopra una tavola attaccata a due funi sospese ad un appoggio più elevato, un ramo d'albero o una trave. Un gioco semplice, spontaneo, che trova un suo spazio nell'immaginario tradito dalla ceramografia attica e italiota<sup>1</sup>.

Per l'altalena basculante, il dondolo, tra le raffigurazioni più antiche si ricorda quella del Pittore di Leningrado (470-460 a.C.)<sup>2</sup> che dipinge su un cratere a colonnette la gioiosa immagine di due fanciulle intente al gioco (fig. 1)<sup>3</sup>. L'altalena è realizzata semplicemente con un'asse posta in bilico su un tronco<sup>4</sup>, in uno spazio aperto che possiamo immaginare come un parco o un giardino per la presenza dell'albero carico di frutti<sup>5</sup>, che occupa nella scena il posto centrale. È quest'ultimo un elemento spesso collegato, nell'immaginario greco, a valenze di fertilità e a rituali tipicamente femminili<sup>6</sup>. Le fanciulle sono in piedi, una di fronte all'altra, e mentre la prima insiste con tutto il peso del corpo



Fig. 1. Cratere attico a figure rosse, Pittore di Leningrado. Boston, Museum of Fine Arts (da Beazley 1918).

sull'estremità dell'asse, l'altra, con un saltello, prende lo slancio per ricadere sull'altalena e fare alzare la compagna; sarà poi quest'ultima a dover salire e ridiscendere a sua volta, in una continua alternanza di ruoli, che vede entrambe le giocatrici impegnate di volta in volta a mantenere l'equilibrio sulla stretta asse basculante.

L'aspetto competitivo del gioco è ribadito qualche decennio più tardi da un'hydria di un pittore che opera all'interno della cerchia del Pittore di Achille, il *Dwarf Painter* (440-430 a.C.)<sup>7</sup>: alle fanciulle in

*karpologia*, *Pinakes* II, pp. 128-131, 135-157, fig. 10, tavv. XXI-XXIV, sui quali vd. nello specifico Sourvinou-Inwood 1985, pp. 208-209 e Meirano 2003, pp. 157-159, figg. 7a, 8, dove l'albero carico di frutti e di fiori assume connotazioni di matrimonio e di fertilità.

(7) *CVA Espagne 2, Madrid 2*, p. 4, tav. 6,1; *ARV*<sup>2</sup>, p. 1011, n. 17.

(1) Mi è gradito ringraziare Anna Ceresa Mori, Fabrizio Slavazzi e Claudia Lambrugo per avermi coinvolto nell'appassionante mondo dei giochi e dei riti dell'infanzia; sono debitrice di utili informazioni e suggerimenti a Giampiera Arrigoni, Claudia Lambrugo e Marcella Leone.

(2) Per il Pittore di Leningrado vd. ora Lambrugo 2006.

(3) Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 10.191: Beazley 1918, p. 118, fig. 75; Id. 1963, p. 48, n. 149, tav. LXXXV, 3-4, con attribuzione al Pittore di Leningrado; *ARV*<sup>2</sup>, p. 569, n. 49; Lambrugo 2006, p. 46.

(4) Si noti la tavoletta che rinforza il punto di appoggio dell'asse sul tronco.

(5) Cfr. la scena di raccolta di frutti sulla coppa del Museo Vivenel di Compiègne (*Wedding Painter*, secondo quarto del V secolo a.C.), *Città delle immagini* 1986, fig. 129 a; *ARV*<sup>2</sup>, p. 922, n. 1.

(6) Viene spontaneo il confronto con i noti *pinakes* locresi con scene di

bilico sull'altalena si aggiunge ora Eros, simbolo del desiderio amoroso e dell'energia vitale, raffigurato in volo al centro della scena in veste di arbitro, con il nastro rituale tra le mani, pronto a premiare la vincitrice, alla quale saranno, forse, destinate le gioie del matrimonio<sup>8</sup>. E ancora sul dondolo giocano, con una lunga benda tra le mani, in una sorta di tiro alla fune, i due Eroti raffigurati su un cratere a campana lucano del Museo di Metaponto<sup>9</sup>.

Di notevole interesse è anche la scena che compare su un cratere a calice siceliota del Gruppo Lentini-Manfria, attribuito da Trendall al Pittore della Pisside di Lugano (terzo quarto del IV secolo a.C.)<sup>10</sup>; il carattere ludico della prestazione è qui enfatizzato dalla presenza di personaggi buffi, una vecchia menade e un fliace barbato, e dal papposileno che insiste, anche qui con funzione di giudice, sullo stretto plinto nel quale è inserita, fermata con un grosso perno, l'asse dell'altalena. Il gioco è diventato protagonista di una vignetta che mette in scena, come in genere i vasi fliacici, una *piece* comica basata sulla competizione tra la vecchia e l'omicciatolo barbato.

Di ben altro tono sono le scene che raffigurano il secondo tipo di altalena, quella ad oscillazione, che riflettono, al di là del momento ludico, una ritualità che sembra avere profonde radici nella religione greca.

Le testimonianze più antiche sono le due anfore del Pittore dell'Altalena, che proprio da queste raffigurazioni prende il nome, attivo all'epoca dei Pisistratidi, tra il 540 e il 520 a.C.<sup>11</sup>. Sull'anfora di Boston (fig. 2) la scena è statica<sup>12</sup>: una fanciulla, al centro dell'immagine, siede in altalena circondata da uomini barbati e ammantati e da un giovane; l'uomo sulla destra, con corta clamide gettata sulle spalle, solleva la mano destra, il palmo aperto, in un gesto di saluto o di incoraggiamento: la fanciulla, in effetti, stringendo con la mano



Fig. 2. Anfora attica a figure nere, Pittore dell'Altalena. Boston, Museum of Fine Arts (da Böhr 1982).

sinistra una delle corde, sembra pronta ad iniziare lentamente il dondolio. Sul lato opposto, una divinità alata appare nell'atto di posarsi a terra, accolta ancora una volta da uomini barbati e ammantati.

Sulla seconda anfora, ora al Louvre (fig. 3)<sup>13</sup>, è raffigurata una scena analoga: una fanciulla in altalena, al centro, fiancheggiata da uomini; all'altalena, raffigurata in entrambe le scene come uno sgabello dalle gambe tornite<sup>14</sup>, si accosta ora un bimbo, che tocca con la mano il piede del sedile, come per spingerlo. Sul lato opposto, Eracle riconduce Alceste, alla presenza di Ermete<sup>15</sup>.

Si può notare che in entrambe le scene le fanciulle in altalena sono riccamente vestite, con pepli ricamati e gioielli, e hanno i capelli bene acconciati, fermati da coroncine sulla fronte; anche i mantelli degli uomini sono in tessuti colorati, ricamati a rosette. Sono abiti che

(8) Sul ruolo di Eros nei riti matrimoniali vd. Calame 2010, pp. 85-86, 91-93.

(9) Dalle necropoli di Metaponto; ora al Museo Archeologico Nazionale di Metaponto, precedentemente a Reggio Calabria, vd. Schauenburg 1976, fig. 20.

(10) *CVA Italia 17, Siracusa 1*, p. 3, tavv. 3-4; *LCS*, p. 492, n. 46, tav. 230, 2; *LCS Suppl. III*, p. 274, n. 46; Giudice 1985, p. 259, fig. 293.

(11) Sul pittore vd. Böhr 1982.

(12) Boston, Museum of Fine Arts, inv. n. 98.918, da Ferentino: *CVA USA 14, Boston 1*, p. 5, tav. 4; Böhr 1982, p. 87, n. 63, tav. 64.

(13) Parigi, Louvre, inv. n. F 60, da Vulci: *CVA France 5, Louvre 4*, p. 18, n. 7-9, tav. 31; Böhr 1982, p. 98, n. 120, tav. 126.

(14) Per questo particolare tipo di sedile si rimanda a Richter 1966, pp. 38-43.

(15) È piuttosto insolita la raffigurazione di Eracle, sicuramente identificabile come tale per la clava, con chitonisco e corazza.



Fig. 3. Anfora attica a figure nere, Pittore dell'Altalena. Parigi, Louvre (da Böhr 1982).

richiamano il clima della festa, ripreso da un'anfora coeva, attribuita al Pittore di Princeton<sup>16</sup>, sulla quale sono raffigurati momenti di quelli che potremmo definire "giochi in famiglia". Sul lato A, una fanciulla si dondola in altalena alla presenza di due personaggi "maturi", una donna in peplo e un uomo barbato e ammantato in appoggio a un bastone; animano la scena una seconda fanciulla, colta nell'atto di spingere l'altalena, e due vivaci bambini, una maschietto e una femminuccia. Sul lato opposto, sempre alla presenza dei "grandi", le due fanciulle giocano a "cavalluccio"<sup>17</sup>.

Il clima festoso non stupisce: è noto infatti che era celebrata ad Atene una festa dedicata proprio al gioco dell'altalena, l'*Aiōra*, durante la quale veniva intonato il triste canto di *Alētis*, la fanciulla "errabonda", afflitta

da un grande dolore, morta suicida per impiccagione<sup>18</sup>.

Secondo fonti di III secolo a.C., la fanciulla "errabonda" viene identificata con Erigone, la sfortunata figlia di Icario, primo ospite di Dioniso<sup>19</sup>. Racconta il mito che il dio, al suo arrivo in Attica, donò al suo ospite la vite e gli insegnò a ricavarne il vino, a quell'epoca ancora sconosciuto presso gli uomini. Ma quando Icario volle fare assaggiare la nuova bevanda ai suoi vicini, costoro si ubriacarono e, convinti di essere stati avvelenati, lo uccisero. Dopo aver a lungo vagato alla ricerca del padre, trovarlo morto, sconvolta dal dolore, la giovane Erigone si impiccò. Per vendicare queste morti il dio gettò su Atene una follia collettiva che spingeva tutte le fanciulle ad impiccarsi. Cacciati gli assassini, su consiglio dell'oracolo di Delfi, gli Ateniesi decisero di istituire in onore di Erigone la festività dell'*Aiōra*, l'altalena, durante la quale le fanciulle ateniesi imitavano il lugubre pendolio del corpo degli impiccati, dondolendosi sull'altalena<sup>20</sup>. Secondo altre tradizioni Erigone sarebbe stata la figlia di Egisto, ucciso da Oreste, che si sarebbe impiccata sconvolta per l'assoluzione di quest'ultimo da parte dell'Areopago<sup>21</sup>.

Entrambe le versioni sono concordi nel collegare il dondolio dell'altalena alla morte per impiccagione di una fanciulla sconvolta dal dolore; una morte che viene esorcizzata con la vita, nella spensierata vivacità del gioco<sup>22</sup>.

È quindi verosimile che gli episodi raffigurati dal Pittore dell'Altalena e dal Pittore di Princeton, giocati sulla compresenza di fanciulle in altalena tra adulti, giovani e bambini, tutti con il "vestito della festa", possano essere effettivamente riferiti all'*Aiōra*, la festa dell'altalena, che evidentemente, sulla scorta delle raffigurazioni del Pittore eponimo, veniva celebrata nell'Atene dei Pisistratidi, nella seconda metà del VI secolo a.C.<sup>23</sup>. Sulle anfore del Pittore dell'Altalena, infatti, il circolo

(18) Parker 2005, p. 184.

(19) L'identificazione sarebbe stata proposta da Eratostene, autore del poemetto *Erigone*, vd. Dietrich 1961, p. 37; Parker 2005, p. 301, nota 47.

(20) Dietrich 1961, p. 37; Angiolillo 1997, p. 144.

(21) Mito che sarebbe stato drammatizzato da Sofocle, Dietrich 1961, p. 37; Burkert 1981, p. 174, nota 121.

(22) Burkert 1981, pp. 174-175; Burkert 2003, pp. 442-443.

(23) È nota l'importanza che acquistano nell'Atene di Pisistrato le feste religiose, Angiolillo 1997, p. 214; per l'importanza della ceramica figurata

(16) Stuttgart, Staatliche Kunstsammlungen, inv. n. 65/1; Böhr 1982, p. 52, tav. 163; p. 74, nota 538, per l'attribuzione al Pittore di Princeton.

(17) Fittà 1997, p. 37; si tratterebbe di una delle tante varianti del gioco del "cavalluccio" e dell'*ephedrismòs*, che consiste nel lancio di una palla su un sostegno fisso e, per penitenza, nel portare il compagno di gioco sulle spalle, vd. Fittà 1997, pp. 19-22, 35-37; de' Siena 2009, pp. 92-99.

di uomini intorno alla fanciulla prossima a dondolarsi, da intendersi come membri autorevoli della cittadinanza, connota la solennità dell'evento<sup>24</sup>; e anche le scene associate al tema dell'altalena, l'arrivo di Nike, personificazione della vittoria, e il ritorno di Alceste dall'Ade, se effettivamente tali<sup>25</sup>, possono evocare il clima di una festa che vuole esorcizzare la morte.

Resta invece problematico collegare l'*Aióra* alle Antesterie<sup>26</sup>, la festa della primavera – quando si aprivano le botti e si spillava il vino nuovo celebrandone il dio, Dioniso – come è stato proposto sulla base di raffigurazioni vascolari, due delle quali su *chóes*<sup>27</sup>, le caratteristiche brocche delle Antesterie (vd. anche *infra*, cat. nn. 28-29), e di un noto frammento di Callimaco, *Il banchetto di Pollide*<sup>28</sup>. Era costui un ateniese che, pur vivendo ad Alessandria d'Egitto, non dimenticava di celebrare i riti della madrepatria lontana: i *Pithoigia*, l'apertura dei *pithoi*, il giorno lieto agli schiavi per "i boccali di Oreste" e «il sacro rito annuale, il tuo giorno, o Erigone, per le donne d'Attica la più miseranda», proprio in occasione del quale invita gli amici a banchetto. Dato che i primi due riti richiamano chiaramente le Antesterie<sup>29</sup> – inaugurate con l'apertura delle giare contenenti il vino nuovo, seguita dal "giorno dei boccali", nel quale, mentre gli spiriti dei morti aleg-

giavano sulla città, anche gli schiavi erano ammessi a bere il vino con i cittadini, ma in silenzio, ciascuno per proprio conto, in ricordo di quando Oreste, non ancora purificato per l'uccisione della madre, venne accolto ad Atene ma non ammesso al simposio comune – si è ritenuto che anche il rito in onore di Erigone fosse collegato a questa festività e si svolgesse quindi, perché ricordato dopo i primi due, durante il terzo giorno delle Antesterie, quello "delle pentole" (*chytrai*), dedicato alla preparazione e alla consumazione di una pietanza a base di cereali, un cibo semplice, primitivo, che consacrava il ritorno alla vita, dopo le celebrazioni a carattere funerario del secondo giorno.

Recentemente, tuttavia, un riesame della documentazione relativa ad entrambe le festività ha portato ad escludere l'appartenenza dell'*Aióra* alle Antesterie, feste, del resto, tipicamente maschili; si tratterebbe di un'altra festa, per ora difficilmente collocabile nel calendario festivo ateniese, quella appunto dell'altalena (*aióra*), nel ricordo della triste storia di *Alétis*, la fanciulla "errabonda"<sup>30</sup>.

Episodi di questa festa sono rintracciabili anche su vasi attici della seconda metà del V secolo a.C., dove il gioco è inserito in momenti fortemente connotati in senso rituale.

Su due hydriai attribuite al *Washing Painter* (430-420 a.C.), il gioco dell'altalena si svolge in uno spazio addobbato a festa, come indicano i festoni e i nastri pendenti, e connotato al femminile per la presenza, sull'hydria di Berlino (*fig. 4*)<sup>31</sup>, del kalathos riempito di lana rossa<sup>32</sup>, e su quella del Louvre (*fig. 5*)<sup>33</sup>, di Eros che infonde il movimento all'altalena. Siamo in un momento in cui la figura di Eros si

come veicolo di ideologie culturali e politiche vd. Nobili 2011, pp. 141-145. (24) Vd. anche Burn 1987, p. 91.

(25) Sulla possibilità che la scena associata all'altalena sull'anfora del Louvre raffiguri il ritorno di Alceste dall'Ade vd. Schefold 1978, p. 138 e Shapiro 1995, p. 82; per l'identificazione della figura alata con Nike vd. *LIMC*, vol. VI, 1, p. 858, n. 74; Moustaka 1992, p. 898.

(26) Sui possibili collegamenti tra il rito dell'altalena e le Antesterie c'è una vasta letteratura che si riallaccia sia alle fonti, sia alle iconografie; in questa sede si rimanda a Deubner 1932, pp. 118-123; Burkert 1981, p. 174; Burn 1987, pp. 89-93; Lezzi-Hafter 1988, pp. 200-202; Burkert 2003, p. 442.

(27) Sono i *chóes* del Pittore di Eretria (Lezzi-Hafter 1988, p. 201, n. 214, tav. 136) e del Pittore di *Meidias* (Burn 1987, p. 89).

(28) Callimaco, Fr. 178, che qui si cita nella traduzione italiana: Callimaco, *Aitia, Giambi, Frammenti elegiaci minori, Frammenti di sede incerta*, II, a cura di G.B. D'Alessio, Milano 2007, pp. 554-561.

(29) Sulle Antesterie, che si svolgevano l'11, 12 e 13 del mese di Antesterione, vd. Burkert 2003, pp. 437-444; Parker 2005, pp. 290-326, Nobili 2011, pp. 188-191.

(30) Per questa interpretazione si rimanda a Parker 2005, pp. 183-184, 301-302, che fa notare, tra le altre argomentazioni, come la stessa sintassi dei versi dedicati a queste feste da Callimaco (Callimaco, Fr. 178.1-5), stacchi la terza festività dalle prime due.

(31) Berlino, Antikensammlung, inv. n. F 2394, da Nola: *ARV*<sup>2</sup>, p. 1131, n. 172; *CVA Deutschland 74, Berlin 9*, p. 57, tav. 32, 1-5.

(32) Il kalathos, come del resto l'hydria, è uno dei vasi prettamente femminili, riservato a contenere la lana e spesso raffigurato in scene di gineceo, a partire dalla nota scena di tessitura del Pittore di *Amasis* (Boardman 1990, fig. 78); sull'uso e sul significato del kalathos vd. Cassimatis 1990, pp. 195-196, con bibliografia; Lissarague 1995, pp. 95-96; Lewis 2002, p. 137.

(33) Parigi, Louvre, inv. n. CA 2191, dalla Grecia: *ARV*<sup>2</sup>, p. 1131, n. 173; *CVA France 14, Louvre 9*, p. 37, tav. 50, 1-2.



diffonde nell'immaginario femminile ateniese, come esaltazione dell'amore saggio, finalizzato al matrimonio<sup>34</sup>.

In entrambe le scene, al centro, figura un "oggetto" che ha da sempre suscitato l'interesse degli studiosi e che è stato interpretato come un grosso pithos a labbro svasato, parzialmente interrato<sup>35</sup>. In realtà, a ben vedere, si tratta di una figura composta da due parti, separate da due linee: un elemento inferiore convesso e uno superiore svasato, a pareti concave, rastremato verso il basso; nell'hydria di Berlino (fig. 4), nella fattispecie, la parte superiore di questo oggetto ripropone decisamente la forma del kalathos posto sulla sinistra della scena<sup>36</sup>.

Lo stesso oggetto compare su un *chous* del Pittore di Eretria (430-425 a.C.)<sup>37</sup>, dove, in un clima decisamente festoso e solenne<sup>38</sup>, sono per una volta protagonisti dell'evento i fanciulli: è il padre che sta issando il figlio più piccolo sull'altalena, mentre gli altri due figli sembrano aspettare con una certa apprensione il loro turno (fig. 6). Nel mezzo della scena, tra i fratelli e il gruppo formato da padre, figlio e altalena, è una figura composta da un elemento convesso sormontato da quello che ha tutta l'aria di essere un grosso cesto conico, un kalathos

(34) Nella ceramografia la figura di Eros è particolarmente diffusa nelle scene di gineceo, che ora diventano più frequenti, cfr. Hermary, Cassimatis, Volkammer 1986, pp. 935-936.

(35) L'interpretazione di questo "oggetto" come pithos è sempre stata legata alla collocazione dell'*Aióra* durante le Antesterie e al rito dei *Pithoigia*, vd. Burn 1987, p. 91; sulle diverse interpretazioni del "pithos", destinato ad accogliere le offerte per i morti, contenitore del vino nuovo, recipiente d'uso domestico, o pithos funerario vd. anche Metzger 1985, pp. 71-72.

(36) Il fatto che in questo caso il kalathos sia liscio, privo dei tratti che ne ricordano l'intreccio, può essere dovuto al fatto che si tratta, secondo chi scrive, di un segnacolo tombale, non di un vero canestro.

(37) Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. n. 319, da Vlasto (Koropì, Attica): Lezzi-Hafter 1988, p. 201, n. 214, tavv. 136.

(38) Il clima della festa è indiziato dalle corone d'alloro portate dai quattro personaggi e da quelle appese all'altalena insieme a nastri bianchi; si nota anche, sulla destra della scena, un sedile sul quale sono posate vesti e corone e una bassa *trápeza* con dolci e una larga *phiale* baccellata; un'altra corona è appesa alla *trápeza* e altri rami sono sul pavimento, al centro della scena, Lezzi-Hafter 1988, p. 201, fig. 66; Burn 1987, p. 90.



Fig. 4. Hydria attica a figure rosse, *Washing Painter*. Berlino, Antikensammlung (da CVA Deutschland 74, Berlin 9).



Fig. 5. Hydria attica a figure rosse, *Washing Painter*. Parigi, Louvre (da CVA France 14, Louvre 9).

appunto, davanti al quale sono posati alcuni rami fioriti<sup>39</sup>. Credo

(39) L'oggetto è interpretato in Lezzi-Hafter 1988, p. 202 e nota 305, come una *Kinderstuhl*, un seggiolone per bambini, sulla scorta di alcune rappresentazioni di infanti su sedie poste sopra un sostegno e dei *realia* restituiti dagli scavi dell'agorà di Atene, vd. *The Athenian Agora. Picture Book* n. 12, Princeton 1993, figg. 39-49. Mancherebbero tuttavia, in questa raffigura-



Fig. 6. Chous attico a figure rosse, Pittore di Eretria. Atene, Museo Archeologico Nazionale (da Lezzi-Hafter 1988).

quindi che, più che un pithos, che dovrebbe avere un collo molto più ampio<sup>40</sup>, l'oggetto raffigurato in queste scene sia proprio un kalathos posto su quello che sembra essere un piccolo tumulo<sup>41</sup>, quindi, l'im-

zione, i fori per fare uscire le gambe del bambino; si può anche osservare, paragonando le immagini, che la base dell'elemento a tronco di cono è qui troppo stretta per costituire un, se pur piccolo, sedile.

(40) Si veda, ad esempio, il pithos interrato raffigurato nella famosa scena dei satiri vendemmianti del Pittore di *Amasis*, Boardman 1990, fig. 89; le anfore con Eracle e *Pholos*, Brommer 1985, figg. 36a, 37; le numerose scene con Eracle e Euristeo, Schefold 1978, figg. 120-122, 150; Boardman 1992, fig. 89.

(41) La tomba a tumulo è presente ad Atene soprattutto in epoca arcaica, ma non mancano attestazioni in epoca classica, vd. Kurtz, Boardman 1971, pp. 79-81, 105-107. Per rappresentazioni su ceramiche vd. la loutrophoros a figure nere del Pittore di Saffo, Kurtz, Boardman 1971, fig. 36; la lekythos del medesimo pittore a Napoli, Hatzivassiliou 2010, tav. 16, 7; la tomba di Patroclo su una lekythos del Gruppo di Leagro, Schefold 1978, fig. 313; il cratere di *Myson* con satiri intorno a una tomba, Boardman 1992, fig. 169; la coppa del Pittore di *Sotades* con *Polyeidos* e *Glaukos*, Robertson 1996, p. 187, fig. 197; una lekythos del *Bosanquet Painter* da collezione privata,

magine di una tomba femminile<sup>42</sup>. Accettando la tesi che l'*Aiōra* sia una festa indipendente dalle Antesterie, non potrebbe trattarsi di una raffigurazione simbolica, un sorta di cenotafio, della tomba di *Alētis*, la fanciulla "errabonda"<sup>43</sup>?

È stata collegata alla scena del Pittore di Eretria, per la presenza dell'altalena, anche quella dipinta su un *chous* del Pittore di *Meidias* (420-410 a.C.), nella quale due donne riccamente abbigliate stanno profumando delle vesti, collocate su uno sgabello appeso con quattro corde ornate da nastri rossi<sup>44</sup>; il rito si svolge versando delle essenze su un fuoco acceso sotto lo sgabello. La raffinatezza delle vesti, quelle indossate e quelle da profumare, e la presenza di un fanciullo incoronato d'alloro, che ricorda quelli raffigurati dal Pittore di Eretria, pongono l'accento sulla valenza rituale dell'azione, che viene spontaneo collegare ad un evento festivo che potrebbe essere, per l'uso dell'altalena e la gestualità tipicamente femminile, collegato ancora una volta all'*Aiōra*<sup>45</sup>.

Oakley 1997a, figg. 1-3, tav. 4b.

(42) Cfr. ad esempio le due lekythoi del Pittore di Achille con scene di offerte alla tomba, sormontata da un kalathos coperto da un *diphros*, Oakley 1997b, pp. 67, 144, n. 122, 151, n. 275, tavv. 116A, 117, 142 C-D; il monumento funerario a forma di cassetina e kalathos, da Atene, Lissarague 1995, p. 96, fig. 7, con ulteriore bibliografia; e ancora una stele della Grecia dell'Est con la figura della defunta presso una stele sormontata da un kalathos, Kurtz, Boardman 1971, fig. 61.

(43) Il fatto che il tumulo sia molto piccolo, appena accennato, rispetto alle raffigurazioni note (vd. bibliografia a nota 41), potrebbe essere dovuto al fatto che la scena non è ambientata in una necropoli, ma che la tomba è solo evocata, per offrire un collegamento, immediato per gli antichi Ateniesi, con il triste mito che è all'origine della festa.

(44) New York, Metropolitan Museum, inv. n. 75.2.11, dai dintorni di Atene: Burn 1987, pp. 89-93, tav. 52b; Lezzi-Hafter 1988, p. tav. 195d.

(45) Vd. Burn 1987, p. 92 per la proposta che i due *chōes*, del Pittore di *Meidias* e del Pittore di Eretria, possano rappresentare due diversi passaggi di un unico rituale, che tuttavia la studiosa collega ancora una volta alle Antesterie. Per il collegamento di questa scena (indicata erroneamente su un'hydria) al rituale dell'*Aiōra*, per via dell'altalena, vd. invece Lewis 2002, p. 87. Esulerebbe invece da queste tematiche lo skyphos del Pittore di Penelope (440 ca a.C.), ora a Berlino (Berlino, Staatliche Museen, inv. n. F 2589, da Chiusi: ARV<sup>2</sup>, p. 1301, n. 7; Deubner 1932, pp. 118-123, tav. 18; Simon

Abbiamo visto come nella seconda metà del V secolo a.C. si inserisca nel clima della festa anche Eros, il giovane dio che simboleggia la passione e il desiderio amoroso<sup>46</sup>; nell'ambito di una festa che la ceramografia attica mostra chiaramente rivolta alla gioventù, la figura del dio adolescente non stupisce, dato che la potenza dell'*éros* ha come fine il matrimonio, fondamento della società e quindi della *pólis*<sup>47</sup>. Il dio spinge materialmente e idealmente i giovani verso il loro futuro, caricando di nuove valenze l'antico mito di *Alétis* che resta tuttavia nella memoria, come il piccolo tumulo che si intravede sullo sfondo.

Il tema dell'altalena ricorre anche nella ceramografia apula a figure rosse, con tre vasi attribuiti al Pittore di Lecce (380-360 a.C.) e alla sua bottega, un pittore prolifico, attestato sia a Taranto, sia in area mesapica<sup>48</sup>; è interessante notare come anche questi episodi presentino valenze culturali.

Sull'*hydria* della Collezione Cahn la scena, purtroppo molto frammentaria, si svolge tra due fanciulle, una delle quali, quella sull'altalena, con i capelli raccolti in uno *chignon* e fermati sulla fronte da un diadema a raggi, sembra particolarmente giovane; l'ambiente è quello della festa e del rito, come indicano la benda appesa a sinistra e le due *phiálai* sullo sfondo<sup>49</sup>.

Siamo nell'ambito di un santuario, indiziato dall'altare e dalla colonna ionica, con la scena dipinta su una *lekythos*, ora a New York<sup>50</sup>; anche in questo caso una donna spinge una giovinetta sull'altalena, alla presenza di un giovane con strigile, seduto sull'altare, mentre Ermes assiste, non visto, sulla sinistra, dietro la colonna, quindi idealmente fuori dal *témenos*. Ancora una volta i protagonisti del rito sono i

giovani, la fanciulla in altalena, che reca un vistoso diadema a raggi<sup>51</sup>, e l'efebò con lo strigile, che ci riporta al mondo del ginnasio e della palestra. Non stupisce quindi la presenza di Ermes, dio *enagónios*, protettore delle gare atletiche e dei giovani<sup>52</sup>. Ritorna invece Eros sullo *skyphos* del British Museum, dove una giovane donna ingioiellata si dondola sull'altalena alla presenza di una compagna che si sta rimirando nello specchio<sup>53</sup>. Ed è ancora il giovane dio che sull'*hydria* Sambon (vd. *infra*, cat. n. 31), opera questa volta del Pittore di Capua (360-330 a.C.), spinge la fanciulla in altalena. In entrambe le scene il dio è invisibile, dato che le giovani guardano altrove; conta il suo potere, capace di suscitare l'amore.

Anche nella ceramografia italiota, quindi, l'altalena non è soltanto un gioco, ma assume i connotati di un rito caricandosi di valenze iniziatiche, legate alla gioventù e ai riti di passaggio; mentre Ermes, nel suo ruolo di protettore della gioventù, assiste alla festa senza palesarsi, l'intervento di Eros è più energico data la sua abitudine, nell'immaginario vascolare, di interagire con gli umani e, in particolare, con la sfera femminile<sup>54</sup>.

1963, tav. 3, 1, 3) che sembra rimandare al mondo dionisiaco, dato che la giovane *Anthéia* viene spinta in altalena da un sileno.

(46) Il dio compare anche nella scena del dondolo, vd. nota 7.

(47) Vd. Calame 2006, pp. xvi-xxii; Fasce 2006; Calame 2010, pp. 84-86. Si esprime a favore di possibili legami tra il rito dell'*Aióra* e il matrimonio anche Burn 1987, p. 92.

(48) A Lecce, Rudiae, Mesagne: *RVAp* I, pp. 122-127.

(49) *RVAp* I, p. 125, n. 216; Cambitoglou, Chamay 1997, p. 134, n. 52.

(50) Prossima allo stile del Pittore di Lecce: New York, Metropolitan Museum, inv. n. 13.232.3, foto disponibile nel sito web del Museo. *RVAp* Suppl. I, p. 15, n. 235a.

(51) La *stephane* e il diadema a raggi dovevano essere in materiali deperibili, in quanto raffigurati esclusivamente sulla pittura vascolare, dove sono spesso sovraddipinti in bianco-giallo, e mai ritrovati tra i *realia*, Masiello 1994, p. 314.

(52) Su questo aspetto del dio vd. ora Nobili 2011, pp. 185-191, con bibliografia. La *lekythos* di New York, sulla quale la scrivente ha in corso alcune riflessioni che esulano da questa breve disamina, è priva di dati di provenienza e di contesto; è interessante tuttavia la presenza di Ermes, associato all'efebò e al rito dell'altalena, che potrebbe essere indicativa di un culto del dio anche in ambito tarantino o apulo, finora non meglio documentato; è nota del resto l'importanza dell'*ephebeia* a Taranto (Poli 2010), dove esisteva un ginnasio, già collegato al culto dei Dioscuri (Lippolis 2009, pp. 149-151).

(53) London, British Museum, inv. n. F 123; 1489; 1856.0512.13, foto disponibile sul sito web del Museo. Schauenburg 1976, p. 43, fig. 15; *RVAp* I, p. 126, n. 233.

(54) Su Eros nella ceramografia apula vd. Isler-Kerényi 2004.